



UNIVERSIDAD DE ALMERÍA
MÁSTER EN ESTUDIOS DE GÉNERO:
MUJERES, CULTURA Y SOCIEDAD

Biografía contra biografía
(Dos vidas de Carmen Laforet)

Alumna
Isabel Murcia Estrada
(Lda. en Filología Hispánica)

Tutora
Dra. María Isabel Giménez Caro

Septiembre de 2013
Almería

*Somos nuestra memoria,
somos ese quimérico museo de formas inconstantes,
ese montón de espejos rotos.*

J.L. Borges, «Cambridge» (*Elogio de una sombra*)

*novela es el arte de crear un hombre, biografía es el arte de
resucitarlo (...). Voz de un artista, voz de un hombre capaz de
transmitir en vivo la lejana vibración de una personalidad*

B. Jarnés, *Sor Patrocinio. La monja de las llagas*

FE DE ERRATAS

Biografía contra biografía (Dos vidas de Carmen Laforet)

En la página 18 aparece “revela” donde debiera aparecer “rebela”.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
1. BIOGRAFÍA, ¿GÉNERO LITERARIO O FUENTE HISTÓRICA?.....	7
1.1. Autobiografía / biografía.....	8
1.2. Biografía como género literario.....	9
1.3. Biografía como fuente histórica.....	12
1.4. Una respuesta a la cuestión.....	14
2. BIOGRAFÍA, MUJERES Y LITERATURA.....	17
3. METODOLOGÍA.....	19
4. <i>CARMEN LAFORET, UNA MUJER EN FUGA Y MÚSICA BLANCA:</i> DOS VIDAS DE CARMEN LAFORET.....	22
4.1. <i>Carmen Laforet, una mujer en fuga</i> , de Anna Caballé e Israel Rolón...	23
4.2. <i>Música blanca</i> , de Cristina Cerezales Laforet.....	30
4.3. Dos vidas de Carmen Laforet.....	39
CONCLUSIONES.....	45
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	48

INTRODUCCIÓN

A lo largo de mi formación académica y profesional siempre me ha acompañado la duda sobre la pertinencia de conocer la biografía de un autor como forma de acercarse a su obra. Es evidente que las obras artísticas son fruto de una época y que conocer el entorno en el que han sido creadas aporta mucha luz a su estudio. Sin embargo, tampoco podemos olvidar que, desde el punto de vista de la teoría de la literatura, el “yo autor” es un constructo surgido de su propia producción, sin la cual no existiría. El escritor sólo existe en tanto en cuanto autor, y es producto de su obra, del mismo modo que una obra es producto de su autor.

Teniendo esto en cuenta, dicha pertinencia se mueve entre dos extremos que van desde el estudio de los datos biográficos de un autor como única forma de entender su obra, hasta los trabajos que defienden el valor de las obras en sí como producto de un contexto determinado, donde la vida de un autor no interesa de forma individual, porque el interés recae en la historia de la sociedad a la que pertenece.

Estos dos extremos se ajustan, a su vez, a dos formas de literatura definidas por su proximidad a la autobiografía. Por un lado estarían los autores cuya vida, cuyas vivencias personales, protagonizan su obra. En este caso, la biografía sería una consecuencia lógica en el estudio de su producción, ya que la correspondencia entre los datos ficticios y los reales es clara y conocer ambos ayuda a entender los primeros. Entre estos autores y ciñéndonos al ámbito hispánico del siglo XX, podemos contar a Juan Ramón Jiménez con su *Diario de un poeta recién casado*, donde convierte en literatura un viaje real hasta América y su regreso, o al poeta José Agustín Goytisolo, cuya poesía está marcada por la ausencia de una madre, o al novelista Vargas Llosa, que incluso ha visto cómo en el Colegio Militar Leoncio Prado quemaron su novela *La ciudad y los perros* acusándolo de «calumnioso a la institución» o cómo su primera mujer, al verse retratada en *La tía Julia y el escribidor*, publicó un libro que pretendía «restaurar la verdad alterada por la ficción» (Vargas Llosa 1991: 271). En todos estos autores se reconoce la influencia de su experiencia personal en la ficción sobre la que se construye su literatura.

Por otro lado, se sitúan los autores cuya obra no traduce de forma tan directa esas vivencias personales, que se alejan de la autobiografía para desarrollar su producción artística y que, en ocasiones, incluso han luchado por mantener su vida oculta, al margen de la literatura. En este grupo de autores encontramos casos como el de J.D. Salinger¹ o Thomas Pynchon, cuya biografía en los estudios que existen suele ser sucinta, puesto que se mantuvieron alejados del ruido tras el éxito de sus primeras novelas.

Carmen Laforet, protagonista de las biografías analizadas en este trabajo, cabalga entre ambos polos aunque, a su pesar, está más cerca del primero que del segundo. En sus novelas y cuentos la anécdota se corresponde con su biografía. Sin embargo, ella siempre se preocupó por mantenerse alejada de la vida pública y de los círculos literarios, sobre todo en España. Por una parte se expone en su literatura, que parte de sus vivencias personales; pero, por la otra, intenta huir y esconder su vida real, sin literaturas, al público. A pesar de que ella siempre se enfrentó a aquellos que acusaron a su literatura de autobiográfica, lo cierto es que sus novelas exponen su historia vital. *Nada* narra la llegada de la autora, con dieciocho años, a Barcelona desde Las Palmas. En la Ciudad Condal vive con su familia en una casa de la calle Aribau y cada uno de los personajes es trasunto de un pariente real, al igual que los amigos y conocidos de la protagonista (Andrea), que también tienen correspondencia con personas presentes en la vida de la escritora. En *La isla y los demonios* están presentes sus años de infancia en Las Palmas, donde disfrutaba de cierta libertad, pero donde también estaba sometida a los demonios, representados, entre otros, por el desprecio que por ella sentía su madrastra y por la opresión que sentía en la isla. *La mujer nueva* es la narración de la repentina fe en Dios de Paulina Goya y cómo se plantea una nueva vida dedicada al culto religioso, episodio que también vivió Carmen Laforet en la época de su amistad con la tenista Lili Álvarez. Y esto dejando al margen sus últimas novelas, *La insolación* y *Al volver la esquina*, de las cuales la propia autora decía que eran una nueva forma de escribir, y sin mencionar sus cuentos y artículos, que también están cargados de referencias personales. En su

¹ Precisamente en el 2010 salió una biografía sobre este autor titulada *J.D. Salinger. Una vida oculta*.

caso, su biografía explica su obra, como hemos visto, porque sus novelas, a excepción de *Nada*, no son tanto reflejo de la España de posguerra y dictadura² cuanto expresión literaturizada de sus vivencias. Pero, además, esa biografía explica su silencio literario, que tantas veces le han reprochado editores, lectores y amigos.

La ficción, la imaginación, hunde sus raíces en la realidad. De hecho, realidad y ficción son dos mundos que se necesitan, sobre todo el segundo al primero. Dice Vargas Llosa en «El arte de mentir» que la literatura nace de la vida, y que las anécdotas que forman parte de la primera se convierten en “mentira” en el momento de ser contadas, porque pasan a ser escritas y no vividas. McKeon afirma que, en sus orígenes, «the novel was always “about” the life of the writer» y añade que la relación entre esa novela y la biografía literaria es «a relation not of cause and effect but of tacit intimation and full articulation» (McKeon 1991: 18). Carmen Laforet llegará a decir en una conferencia en una universidad estadounidense, al hablar de su vida y su obra, que «todos escribimos sobre nuestras experiencias» (Caballé y Rolón 2010: 447). Por lo tanto, si tenemos en cuenta que la experiencia personal de un autor está en la base de sus obras, el estudio de su biografía quedaría plenamente justificado.

Carmen Laforet “autora” es fruto de su producción literaria, es una creación surgida de su propia obra, pero esa creación hunde las raíces en su experiencia personal. La biografía es una fuente de información muy importante en el análisis de sus textos, pero su ubicación como género es imprecisa. Este trabajo consiste en describir y comparar dos narraciones de su vida estableciendo sus convergencias y divergencias para, a través de una metodología propia de la literatura comparada, hacer visibles las intenciones, estilos, contenidos... de esos dos textos biográficos.

La realidad depende del observador, y, en este trabajo, manejaremos dos biografías muy distintas. Una, realizada por la hija de la novelista, Cristina Cerezales, que se convierte en una observadora muy vinculada a la autora, capaz de intuir incluso los pensamientos de Laforet. La otra, un estudio más académico de

² Carmen Laforet siempre procuró mantenerse al margen de pronunciamientos políticos públicos. De hecho, se la presenta en sus biografías como una persona muy reservada, «permanentemente sumida en sus secretos» (Caballé y Rolón 2010: 120).

Anna Caballé e Israel Rolón. Una comparación de ambos textos nos acercará más a la realidad, puesto que, como defiende Ortega y Gasset, «la sola perspectiva falsa es esa que pretende ser la única» (Ortega y Gasset 1966: 200) y, como defiende desde su perspectivismo, se conoce mejor la realidad cuanto mayor sea el número de perspectivas del que dispongamos.

1. (AUTO)BIOGRAFÍA, ¿GÉNERO LITERARIO O FUENTE HISTÓRICA?

En el cuento o película de mi vida,
en mis recuerdos no olvidados (...)
(*Al volver la esquina*, Carmen Laforet)

Tradicionalmente se han venido incluyendo los géneros biográfico y autobiográfico como parte de los estudios históricos, aunque el segundo ha estado desde su aparición en un territorio a medio camino de la literatura y la historia. Dejando a un lado el éxito que hoy en día parece disfrutar cualquier producto cubierto de una pátina biográfica –género que en la actualidad enriquece a editoriales, productoras de cine, etc.–, la historia tiene un problema con estos géneros. Si se entiende la historia como el estudio del pasado de la humanidad, de la sociedad, la (auto)biografía chocaría con ese objetivo, ya que sólo contempla la individualidad. Y, aunque la posmodernidad haya impulsado esta individualidad frente a la colectividad, la historia no puede entenderse únicamente como el estudio de la suma de individualidades, porque la sociedad no es la suma de esas individualidades, sino que debe recoger también las relaciones entre ellas. Ante esta situación, desde el siglo XIX se ha estudiado también el género desde el punto de vista de la literatura, entendiéndolo como un texto ficticio, sobre todo desde las teorías del deconstructivismo. En este apartado analizaremos la consideración que ha recibido la biografía desde ambas disciplinas y buscaremos una respuesta a la cuestión planteada en el título del epígrafe. Sin embargo, antes de ello se hace necesaria una aproximación a los encuentros y desencuentros entre autobiografía y biografía³.

³ Esta aproximación que, a priori, escaparía a los objetivos de este trabajo, queda plenamente justificada debido a la especial redacción de *Música blanca*. Como veremos más adelante, Cristina Cerezales diluye los límites de biografía y autobiografía en su texto que, desde el punto de vista del estilo, se presenta como autobiografía; por el contenido se considera una biografía de su madre, la novelista Carmen Laforet; y, atendiendo a las fuentes utilizadas, se sitúa en un territorio intermedio entre ambas.

1.1. Autobiografía / biografía

Antes de la aparición de ambos términos⁴, que nacieron con la intención de dar un nombre científico a una actividad harto popular ya en aquella época, los relatos de la vida de un sujeto determinado recibían el nombre de “vidas” o “vitas”. Estos textos no distinguían autoría, es decir, no distinguían entre biografía y autobiografía y ese término englobaba a las dos por igual.

Tras el impulso que recibió en el Romanticismo la figura del autor, la diferencia entre ambos términos se fue consolidando y biografía y autobiografía se fueron estableciendo como géneros hermanados, aunque diferenciados. Su oposición es patente

tanto en el plano de la voz narrativa como en el plano autorial (...). Hay otras oposiciones: por ejemplo, frente al acopio de material que debe llevar a cabo el biógrafo para dotar de objetividad y amplitud su trabajo, el autobiógrafo procede de modo inverso mediante la “selección intencional de actuaciones”. Por varias razones. En primer lugar porque nadie es capaz de relatar toda su vida: el material de que dispone el autobiógrafo es infinitamente superior al del más documentado biógrafo (...).

Más oposiciones: el autobiógrafo ejerce un dominio absoluto del contenido de su texto. Dice no sólo lo que quiere decir sino también el modo en que quiere expresarlo (...). El biógrafo, por el contrario, no impone restricciones a su objeto de estudio. (Caballé 2005: 53-54)

En la autobiografía el autor conoce mucho más de sí mismo que cualquier biógrafo de su biografiado, por ello, mientras para la escritura de una biografía es necesaria una amplia documentación –cartas, testimonios de terceras personas que estuvieron en contacto con el sujeto biografiado, etc., que prueben los hechos que se relatan–, el caso de la autobiografía es muy distinto, porque el autor sólo tiene que recurrir a su memoria casi como única fuente de información. En una autobiografía, además, se selecciona el contenido a relatar⁵, mientras que en una biografía, si se

⁴ El término “biografía” surge en el siglo XVII vinculado a la historiografía con la finalidad de recoger bajo su rótulo todos los textos que constituían la historia de la vida de un individuo desde su nacimiento hasta su muerte. Sin embargo, no fue hasta el siglo XIX, con el auge del Romanticismo, cuando surge el de “autobiografía”, en un terreno intermedio entre la historiografía y la literatura. Este último término se refiere a las biografías narradas por su protagonista.

⁵ Existe en la autobiografía una doble selección de los recuerdos: la primera se realizaría de forma inconsciente, pues nuestra memoria es selectiva; y la segunda sería la selección consciente que

hace de forma rigurosa, se debe incluir toda la información de la que se disponga, incluyendo lo ridículo, lo incoherente...

Existe otra diferencia relevante en ambos géneros: el acceso al “yo interior”. El autor de una biografía sólo tiene acceso a la proyección al exterior del sujeto biografiado, pues, aunque disponga de cartas personales o de un diario, estos textos no son sino proyecciones de un interior previamente filtrado. Pero en la autobiografía convergen dos tipos de locuciones: la narración de hechos verificables que se pueden comprobar –aquí coincide con la biografía–, y la narración de sentimientos, pensamientos, que son imposibles de comprobar y que sólo son accesibles al sujeto que ha sentido, que ha pensado.

La biografía, entonces, es un género más cercano a la historiografía, dotado de una mayor objetividad, con fuentes verificables, y la autobiografía, por el contrario, se aproxima al ámbito de la literatura debido a su clara relación con la subjetividad. En la biografía el personaje se convierte en objeto de la narración, mientras que en la autobiografía autor, narrador y personaje coinciden en una misma persona. A pesar de sus diferencias, ambos géneros⁶ tienen como objeto del conocimiento a un individuo real, con independencia de la autoría y de cuán literaturizado aparezca en la obra (auto)biográfica.

1.2. Biografía como género literario

Desde el terreno de la literatura, la biografía como género existe desde los orígenes, aunque, como dijimos, este nombre existe desde el siglo XVII, pues antes las obras biográficas se denominaban “vidas”, como las *Vidas paralelas* de Plutarco, y se inscribe dentro de los subgéneros narrativos didácticos. Como defiende Pozuelo

realiza el autor de su propia vida al elegir los acontecimientos que quiere contar. En la configuración de la autobiografía «los olvidos pueden ocupar un lugar tan destacado como los recuerdos, pues son como su envés, y caminan, recuerdos y olvidos, reclamándose mutuamente» (Pozuelo Yvancos 2006: 71).

⁶ No se tienen en cuenta aquí las (auto)biografías fingidas, es decir, las obras literarias que narran la vida de un personaje ficticio, ya sea en primera o en tercera persona, ya que, si bien son biografías o autobiografías en la forma, su contenido es ficticio, no están basadas en experiencias verificables de personas reales.

Yvancos⁷ (2006: 15), la (auto)biografía reside en un territorio fronterizo por su relación con la ficcionalidad, con la subjetividad. En numerosos estudios sobre este género, se plantea su inestabilidad y su carácter híbrido entre los pares ficción/no ficción, sujeto/objeto, privado/público. Este autor explica en su obra dos corrientes diferenciadas. Por un lado sitúa a quienes consideran la (auto)biografía como un género de ficción (Goethe, Proust, Valéry, Barthes o Derrida), pues, sobre todo desde la teoría deconstructivista y el psicoanálisis, consideran que a través del lenguaje se construye una identidad. Y frente a esta postura estarían quienes, salvando los textos cercanos a la novela, la entienden como una forma de testimonio o documento que puede fundamentar el estudio histórico (Lejeune, Bruss).

Desde el deconstructivismo la ficcionalización del yo (auto)biográfico, el hecho de que un sujeto se convierta en objeto a través de la palabra, lleva a la disolución de la frontera ficción/verdad, además de llevar hacia la ruptura de los límites de los géneros literarios. La teoría deconstructivista, según Pozuelo Yvancos, aísla el texto sin tener en consideración el contexto. La (auto)biografía constituye un género y, como tal, se debe a unas reglas que no provienen sólo del pacto de lectura, sino que están por encima del individuo, se dan entre los sujetos, y son, además, institucionales, genéricas.

La ficcionalidad de la autobiografía no puede predicarse, según lo dicho, sobre la base de la textualidad. Habría que considerar su lugar como acto comunicativo, mejor, como género, y en ese lugar, la autobiografía se sitúa en un horizonte no ficcional. La autenticidad o no del pacto autobiográfico sólo puede resolverse en el espacio de su lectura, y éste no es un espacio de definición individual por un autor o un lector, sino un horizonte de reglas intersubjetivas, supraindividuales, institucionales, genéricas. (Pozuelo Yvancos 2006: 69)

Como vemos, para Pozuelo Yvancos la (auto)biografía es un género de no ficción, ya que el contexto, la realidad de la que habla el texto, existe, no es verosímil, es verdad, aunque se trate de una verdad parcial, contada por un individuo

⁷ En la obra de este teórico y crítico español se hace referencia a la autobiografía, pero, como hemos establecido en el apartado anterior, su estudio se puede hacer extensible, en este caso, al género biográfico en general, y no sólo al particular del autobiográfico, ya que tanto biografía como autobiografía están situadas entre historiografía y literatura.

determinado cuya «estructura física (...) viene a ser un órgano perceptor; dotado de una forma determinada que permite la comprensión de ciertas verdades y está condenado a inexorable ceguera para otras» (Ortega y Gasset 1966: 199). Es la verdad de su autor, la vida de un sujeto contada por un individuo concreto, que tiene su particular punto de vista.

Sin embargo, si la ficción es la simulación de un mundo posible, aunque construido en la imaginación de su autor, el caso de la autobiografía no escapa a ese simulacro. Como ya se ha señalado, en el texto autobiográfico conviven una locución no ficcional, referida a los hechos verificables, y una locución referida a la narración de sentimientos, sensaciones, pensamientos, que no es verificable y que, por tanto, se sitúa más cerca de la ficción.

A la crítica literaria actual, que parece haber superado el análisis exclusivo del texto para ampliar su objeto de estudio (texto social o sociotexto), no le interesa sólo la biografía como género literario, sino que la utiliza además como apoyo para el análisis de las obras –sobre todo desde el siglo XIX con el auge del biografismo impulsado por el crítico francés Sainte-Beuve–, porque puede aportar datos del “yo” autor y su contexto. En la crítica literaria, los conceptos, los instrumentos de análisis, son (o pretenden ser) neutros, pero el objeto de ese análisis, la enunciación, está vinculada a «la situación en la que el enunciado es producido» o al «acto individual de la locución en el que se revela el hablante» (Rossi en Díaz-Diocaretz y Zavala 1999: 17). «La literatura siempre ha estado fundamentada sobre la mimesis de situaciones reales y sobre la *poiesis* de discursos necesariamente individualizados» (Rossi en Díaz-Diocaretz y Zavala 1999: 21). Por eso el conocimiento de la persona-autor y de su contexto ayudan en el ejercicio de esa crítica literaria.

Una de las grandes aportaciones de la biografía al estudio literario, con independencia del texto en sí, es que, en ocasiones, se convierte en prueba de la “enciclopedia” del lector modelo y del autor, tal y como los describe Eco. De este modo, el análisis de una obra es una tarea altamente simplificada y facilitada por el conocimiento de la biografía de su autor. Así, la lectura de una obra literaria no estaría tanto marcada por la “enciclopedia del lector” –error que se ha repetido en numerosas ocasiones, pues tendemos a leer desde nuestro presente, desde nuestra

época y lugar– cuanto por la del autor y la que éste le supone al “lector modelo” (Eco 1996: 239).

Para Caballé la función de la biografía es:

Encontrar puntos de contacto entre la razón y la vida a partir de operaciones intelectuales llevadas a cabo desde el interior de la propia vida y no desde la razón: es profundizando en las vidas concretas, conociéndolas en su grandeza e incoherencia como la razón filosófica puede transformarse, abriéndose a la verdad. (Caballé 2005: 61)

Y del mismo modo que esa apertura a la verdad puede llegar para la razón filosófica a partir de la biografía, puede ésta también, cuando hablamos de la biografía de un escritor, hacer que el estudio de una obra se abra a la realidad en la que fue concebida y creada. El autor posee un nombre propio que es intraducible y que responde a un yo/aquí/ahora que se puede conocer a través de su biografía.

1.3. Biografía como fuente histórica

En sus orígenes, el género biográfico, en manos de griegos y romanos, se manifestaba destacando el sacrificio y la entrega de los personajes en favor del Estado, como los casos de los textos dedicados a Pericles o Agis. «En las historias griegas y romanas, los accidentes de personalidad o circunstancia podían producir una diferencia en el juego de la ironía en la historia pero era siempre la *polis* la que contaba» (Davis y Burdiel 2005: 15). Entonces no era tan importante lo individual, sino la capacidad de sacrificio en pro de lo colectivo. Y esto mismo ocurriría en la Edad Media. Sin embargo, después se empieza a valorar la capacidad de imponer una «personalidad sobre el curso de la historia» (Davis y Burdiel 2005: 15).

A la historia le interesan las sociedades y su evolución en el tiempo más que la mera suma de individualidades. Sin embargo, esas primeras biografías que se han referido, donde el sacrificio por la colectividad, por la sociedad, estaba por encima de anhelos personales, constituyen una fuente histórica importante. Después llegó la posmodernidad y, con ella, la exaltación de la individualidad, y la biografía como fuente empezó a perder credibilidad.

En la actualidad, la biografía es cuestionada pues, desde el punto de vista histórico, acusa una serie de problemas. En primer lugar, la documentación. Una biografía generalmente recoge lo atípico, lo inusual, lo que se sale de la rutina. Por tanto, los acontecimientos y episodios que recoge un biógrafo son los que diferencian al sujeto/objeto biografiado del resto. Así, es muy difícil para un historiador dilucidar hasta qué punto son pruebas fieles de una vida y no únicamente noticias de lo anormal de esa vida. «Los seres humanos tienden a tomar nota de la anormalidad más que de la normalidad, lo inusual más que lo habitual»⁸ y «mientras reconocemos la fuerza reveladora de la rutina, nos encontramos paradójicamente impresionados por la recepción ofrecida por lo inesperado» (Davis 2005: 37). En segundo lugar, existe la dificultad en los estudios biográficos de delimitar dónde acaba el individuo y dónde empieza la sociedad, es decir, en qué medida el biografiado es un ser atípico, como dijimos antes, o ejemplo de la sociedad de su tiempo. Además, y vinculado con esto, los individuos son producto de una época, de un contexto y, por supuesto, con una determinada ideología. Y esto afecta tanto a los biografiados como a los biógrafos, con lo que el historiador se encuentra con el inconveniente de acceder a la descripción de una vida con unas implicaciones políticas, que en ocasiones ofrece una visión del mundo demasiado parcial⁹. El tercer obstáculo está constituido por lo que Davis denomina “el enigma del yo”, y que se refiere al problema de la personalidad¹⁰. Y, por último, la biografía, en los últimos años, ha estado aquejada de presuposiciones culturales. Dependiendo de la cultura de cada época, se ha entendido la historia y, por ende, la biografía, desde los supuestos culturales del momento de su lectura, y no en el contexto de su escritura. Es decir, se han leído las biografías juzgando los textos de acuerdo a las normas sociales contemporáneas al lector, y no al escritor.

⁸ «todas visten un vestido,/ todas calzan un calzar,/ todas comen a una mesa,/ todas comían de un pan, si no era sola doña Alda/ que era la mayor» (fragmento del *Romance de Doña Alda*).

⁹ Ya para el humanismo se presenta la objetividad como «una pretensión inalcanzable» (Caballé 2005: 58).

¹⁰ Para Virginia Woolf, citada por Davis (2005: 41), este problema radica en que «esperamos que la verdad tenga una “solidez de granito”, mientras sabemos que la personalidad tiene una “intangibilidad como la del arco iris”».

Toda esta serie de problemas planteados por Davis está en la base del recelo de los historiadores por considerar la biografía como una fuente historiográfica válida. Como él dice, «hay un elemento de arte irreductible en la biografía como en toda la historia» (Davis 2005: 46-47). Pero no se puede obviar la importancia de determinados individuos que, saltándose su papel como parte de la masa social informe, han conseguido dar un giro a la historia¹¹. John L. Gaddis encuentra la justificación de los textos biográficos en un concepto de las ciencias naturales: la “dependencia sensible de las condiciones iniciales”, que forma parte de la teoría del caos y que consiste en que «pequeños cambios al inicio de un proceso han producido grandes consecuencias al final del mismo» (Gaddis 2004: 158). El conocimiento de la biografía de estos sujetos que escaparon de lo uniforme, que “construyeron” la historia por el hecho de ser genuinos, es necesario pues, en «determinadas circunstancias, las acciones de un solo individuo [pueden] *cambiar patrones de racionalidad* y, por tanto, de conducta apropiada, en millones de individuos» (Gaddis 2004: 149). Y si la historia a la que nos referimos es la historia literaria, además, no se puede obviar el hecho de que «las obras maestras no son logros aislados y solitarios; son el resultado de muchos años de pensamiento en común, del pensamiento colectivo de muchas personas, de tal suerte que, tras esa voz individual, se encuentra la experiencia de la masa» (Woolf 2012: 89).

1.4. Una respuesta a la cuestión

Como hemos visto, desde la literatura se acusa a la biografía de pertenecer a los géneros de no ficción; y desde la historiografía se la tacha de capciosa y poco rigurosa. La teoría literaria parece haber dejado al margen el género biográfico por encontrar más literatura en la novela (verosimilitud) que en la biografía (realidad). Entonces, ¿dónde podemos ubicar el género (auto)biográfico? La respuesta a esta cuestión la dimos al principio de este epígrafe, en palabras de Pozuelo Yvancos, que habla de la frontera (auto)biográfica. La biografía reside en la frontera entre la historia y la literatura. La biografía se encuentra «strategically situated at the

¹¹ Léase tanto historia social como historia literaria.

intersections of objectivity and subjectivity, body and mind, self and other, the natural and the cultural, fact and fiction» (Epstein 1991: 2). Pero ese territorio fronterizo es amplio y el género biográfico se mueve entre dos extremos: una biografía más científica, cuyo concepto hemos heredado de la Ilustración, realizada a partir de documentos históricos, basada en “pruebas”; y una biografía más cercana al Romanticismo, a la individualidad, más novelesca.

La actividad del biógrafo es, a la vez, un proceso deductivo e inductivo, lo que lo acerca a la literatura comparada y sus métodos. Los biógrafos reconstruyen la vida humana «para representar una vida individual y ninguna otra» (Gaddis 2004: 152), lo que dificulta, como vimos, que así pueda considerársela como fuente del cambio social, y durante esa tarea, además, el biógrafo no sólo debe describir al sujeto y sus acciones, sino que también explica el porqué de esas acciones. En este sentido, el biógrafo reconstruye al sujeto y trata de reconstruir su mente, de modo que las acciones de ese sujeto queden justificadas. Esta actividad de reconstrucción del individuo está plenamente aceptada por la historia, ya que está basada en hechos comprobables, verificables. Sin embargo, la reconstrucción de la mente, del pensamiento de ese sujeto, es una cuestión muy diferente y se relaciona más con la elucubración que con la objetividad.

En la historia los objetos de investigación son las personas, con lo que la biografía, en su *status* de texto que lleva al conocimiento de esas personas, es una fuente importante, a pesar de sus limitaciones. En la literatura los modelos son también las personas, así que la biografía, tanto en su función de fuente como en la de forma narrativa, se incluye como parte de la disciplina.

No podemos olvidar, por último, la relevancia de la intención del autor a la hora de analizar y de enmarcar un texto en un ámbito u otro, en un extremo u otro de esa frontera. Existe un pacto entre autor y lector que establece las reglas del juego. En la lectura, no se puede suponer que no existe el autor, ni es posible leer con independencia de su biografía, porque, como afirma Fish, el significado de un texto va ligado a la intención de su autor. «The act of contruing meanings is ipso facto the act of assigning intention within a specific set of circumstances; you just cannot do one without the other» (Fish 1991: 11). Si un autor plantea un texto como real, como

expresión de acontecimientos históricos que se pretenden presentar de forma objetiva, esa biografía, independientemente de sus limitaciones, deberá entenderse como fuente historiográfica, fiel a la realidad histórica de su protagonista. Sin embargo, también puede darse el caso de que un autor, aun partiendo de personas reales, plantee la biografía como una novela, como *poiesis* literaria construida sobre datos reales.

Será, pues, la intención del autor, la forma en la que se presente el texto, en definitiva, el “pacto” entre autor y lector, el que enmarque la biografía en uno u otro ámbito. Si el texto se plantea como una expresión rigurosa de los datos recopilados sobre la vida de un individuo y los datos presentados están basados en pruebas que sustenten su veracidad, la biografía se situará en el espacio más cercano a la historia. Pero si, por el contrario, la obra muestra una manipulación subjetiva de la información, con una patente selección de los hechos que nos muestra una única cara del protagonista, la biografía estará próxima al arte literario. La selección de datos en este caso no refleja la realidad, sino que construye un personaje ficticio que, aun basado en los actos de una persona real, no pretende ser objetivo¹².

¹² Un ejemplo claro de ello serían las hagiografías, que aunque se presentan como la biografía de un santo, relatan sólo los hechos que convierten a ese personaje en modelo de santidad, obviando aquello que no sirva a ese fin.

2. BIOGRAFÍA, MUJERES Y LITERATURA

Al igual que el género biográfico, la mujer ha estado siempre situada en la frontera. En su caso, en la intersección sujeto/objeto. En el canon literario establecido ella es el objeto/personaje del que se habla, pero el sujeto que habla es masculino. Sin embargo, existe también una mujer sujeto de la enunciación en la literatura. En este sentido, es necesario describir la literatura escrita por mujeres y su relación con la (auto)biografía, pues «en las mujeres la vida personal y el destino que les ha sido asociado siempre se han cruzado más de la cuenta» (Caballé y Rolón 2010: 17). Carme Riera, en un artículo datado en abril de 1982, enumera las que para ella son las características principales del lenguaje femenino en la literatura y destaca la referencia a la infancia y el uso de la memoria como fuente literaria, el narcisismo y la pasividad, la descripción del ámbito doméstico y el realismo, entre otras. Por tanto, la mujer autora de textos utiliza su propia experiencia personal en su proceso creativo. «Según Simón de Beauvoir, la mujer se resiste más que el hombre a rechazar los recuerdos. Pratt llega hasta decir que la novela representa para la mujer una “restauración a través del recuerdo”» (Ciplijauskaitė 1988: 24). Esta forma de escribir femenina se acerca mucho al método psicoanalítico de Freud, Jung o Lacan; se entiende la escritura como una forma de llegar al subconsciente, que es la parte del “yo” eminentemente femenina. Hay estudios que demuestran que la principal fuente literaria de una escritora es la memoria, porque las mujeres escriben, sobre todo, con la finalidad de «reflexionar sobre su propia condición y para ofrecer una visión femenina inédita del mundo» (Navas Ocaña 2004: 361).

Esto nos lleva de forma directa a la forma autobiográfica en la escritura femenina¹³. De hecho, la «cuestión de la autobiografía, como elemento definidor de la escritura femenina, ha sido objeto de mucha atención (...) con mucha frecuencia en los estudios que se refieren al género narrativo» (Navas Ocaña 2004: 371). Y en el caso de las novelas españolas del siglo XX –y nos referimos ahora, sobre todo, a las escritas por Laforet, Matute, Martín Gaité, Rodoreda, Moix...– representan historias cuya protagonista femenina, sobre todo adolescente, se opone al mundo adulto, pero

¹³ Autobiográfica, aunque no necesariamente en primera persona.

también se revela contra «el espacio doméstico que se les ha asignado» (Navas Ocaña 2004: 371) y, en lugar de escapar de ese espacio opresor de la casa familiar por la vía del matrimonio, buscan otras salidas que se escapan a lo que se esperaba de ellas. Estas historias toman como referencia la vida de sus autoras, que se enfrentan a situaciones similares.

El discurso cultural se entiende como una forma de fijar identidades, con lo que a través de la escritura la mujer define, fija y proyecta su identidad. El sujeto se construye, como dijimos en la introducción, a través del texto, igual que el texto es construido por el sujeto/autor. Así, los «géneros literarios que permiten especificar el problema de la propia subjetividad y señalar el canon literario de las mujeres en la literatura» son «1) la autobiografía; 2) el testimonio» (Zavala en Díaz-Diocaretz y Zavala 1999: 72-73) en su búsqueda de una identidad literaria propia.

Hasta aquí la justificación de la biografía de una autora basada en la relación de su obra con su experiencia personal, porque como señala Caballé en la entrevista que le realizó Serna, la biografía de un escritor sólo tiene sentido si la obra es, en cierto modo, autobiográfica. Y en el caso de la escritura femenina, en general, y de Laforet, en particular, lo es.

En otro orden de cosas, la biografía como género literario se presenta como un híbrido entre historicidad y textualidad, como vimos en el capítulo anterior. Y, como también se ha señalado ya, la biografía, como texto, depende no sólo del personaje/objeto biografiado, sino también del autor/sujeto de la biografía. Según Susan G. Bell y Marilyn Yalom parece que entre mujeres se acentúa el hecho de que el biógrafo influye tanto en el personaje biografiado como éste en el biógrafo. «Biography becomes an interactive venture between sister lives» (Bell y Yalom 1990: 4). No se puede ignorar, entonces, el género en las biografías, porque está cargado de implicaciones, tanto para autor como para protagonista. Desde el género, y gracias a las biografías, se pueden iluminar «not only the written words but also the loaded associations and unspoken thoughts and feelings contained within the text» (Bell y Yalom 1990: 7). La gran carga autobiográfica presente en los textos escritos por mujeres fundamenta la pertinencia de los estudios biográficos de sus autoras.

3. METODOLOGÍA

La literatura comparada es el marco desde el que realizar este trabajo. Como indica Claudio Guillén, un error de la teoría literaria ha sido establecer apotemas, universalizar «sin más conocimientos que los de una sola nación, o un solo escritor, o un solo periodo» (Guillén 2005: 373). Pero para entender o, al menos, acercarnos a la realidad, hay que intentar abrir el compás al máximo, abarcando la mayor parte de realidad posible. «El arte es irreductible a la tierra, al pueblo y al momento que lo producen; no obstante, es inseparable de ellos» (Octavio Paz citado en Guillén 2005: 29).

En el análisis de las obras de la novelista Carmen Laforet, de cariz autobiográfico, conocer su biografía se vuelve una ayuda, como ya dijimos, porque en su palabra «los armónicos contextuales (del género, de la corriente, **del individuo**) son inevitables»¹⁴ (Tzvetan Todorov citado por Guillén 2005: 222). Su obra literaria avanza de la mano de su experiencia personal. Pero conocer su biografía no consiste en leer una obra cualquiera sobre su vida y aceptarla sin más, sino que, como diría Guillén, hay que abrir el compás. Los textos biográficos deben ser analizados también para poder comprobar la veracidad de la información. Toda biografía debe partir de un ejercicio de intertextualidad que relacione la documentación que se maneja del biografiado entre sí y con la persona real que fue. «La palabra, que es doble, que es “una y otra” a la vez, puede considerarse de modo horizontal o vertical. Horizontalmente, la palabra pertenece a la par a quien escribe y a quien lee (...); y, verticalmente, al texto en cuestión y a otros textos anteriores o diferentes» (Guillén 2005: 288). El texto biográfico es un intertexto construido sobre otros textos. Y es posible que sea uno de los géneros donde la intertextualidad es más patente, más visible y más inevitable, si lo que se pretende es la veracidad.

Si el texto, en nuestro caso el biográfico, «no *es* algo, ni encierra ningún valor que esté ahí, ante el lector, menesteroso de percepción o de interpretación. Lo que el texto necesita es ser producido, ser elaborado o, mejor dicho, seguir siendo elaborado, puesto que desde un principio arrancaba de un diálogo» (Guillén 2005:

¹⁴ La negrita es nuestra.

288). Esta es la actividad que los autores de biografías llevan a cabo como lectores de los documentos sobre los que construyen sus textos. Ellos reelaboran, ordenan, justifican las fuentes documentales para ofrecer al lector un nuevo texto confeccionado a partir de retales de una vida. Por tanto, el primer escalón de nuestro análisis consiste en estudiar las biografías por separado, prestando especial atención a esa confección.

En un segundo nivel, aplicando el método comparatista a pequeña escala, este trabajo pretende oponer las dos biografías sobre la autora, para encontrar sus puntos en común y sus diferencias, o, como diría Guillén, para confrontar “lo uno y lo diverso”. En primer lugar, partimos de un método «monocasual», basado en la «relación directa genética entre [estos] dos (...) miembros de la comparación» (Schmeling citado en Villanueva 1994: 121). Dada la vinculación de las dos biografías, partiremos del análisis de cada una de ellas para, a partir de ahí, establecer sus puntos de contacto. En el análisis de las biografías se hace necesario incluir la dimensión extraliteraria de la autoría de cada uno de los textos, que marca claras diferencias en el contenido y en el estilo de los dos libros. «De la infinidad de los elementos que integran la realidad, el individuo (...) deja pasar un cierto número de ellos, cuya forma y contenido coinciden con las mallas de su retícula sensible. Las demás cosas –fenómenos, hechos, verdades– quedan fuera, ignoradas, no percibidas» (Ortega y Gasset 1966: 198). Esto es, cada biografía será también un dibujo de su autor, no sólo del personaje que la protagoniza. Por ello, además de los elementos de contacto, podremos definir los textos en sus divergencias.

Para ofrecer un análisis más completo de esas obras, por tanto, en este segundo escalón se pondrá en práctica el método que Adrian Marino denomina «paralelos contrastivos», que nos llevarán a «evidenciar particularidades y diferencias» (Villanueva 1995: 123) de cada una de las biografías.

Así, nos proponemos el análisis de dos biografías de Carmen Laforet, en primer lugar, de forma autónoma e individual, para, después, realizar un estudio comparativo de dos textos que, aun compartiendo la forma biográfica y el personaje biografiado, son esencialmente diferentes: distintas formas de narrar, distinta

concepción de la protagonista, distintas fuentes utilizadas, distintos pactos con el lector... En definitiva, distintas biografías.

4. **CARMEN LAFORET, UNA MUJER EN FUGA¹⁵ Y MÚSICA BLANCA¹⁶: DOS VIDAS DE CARMEN LAFORET**

Me gustan las gentes que ven la vida con ojos distintos que los demás, que consideran las cosas de otro modo que la mayoría...
(*Nada*, Carmen Laforet)

El género biográfico y el autobiográfico convierten al sujeto en objeto de estudio, por tanto, el conocimiento del sujeto debe estar en la base de toda biografía. Según Castilla del Pino, cada sujeto construye distintos “yoes” que se pueden adaptar a las diferentes situaciones que vive. Los “yoes” son las actuaciones que lleva a cabo el sujeto al adaptarse al contexto en el que se encuentra y al relacionarse, y existen tantos “yoes” como actuaciones realice un sujeto. De este modo, el sujeto sería «un sistema desde el cual el Yo se organiza y construye, en el que almacena los yoes organizados, y desde donde se prepara para la actuación con uno de ellos» (Castilla del Pino 2005: 40). Los seres humanos, además, nos movemos en una doble vida, en un doble contexto, uno íntimo y otro público. Conocer al sujeto implicaría conocer los “yoes” de ambos contextos, esto es, la forma de un sujeto de relacionarse con lo otro y consigo mismo.

Si partimos de esta concepción, la biografía de un individuo no sería, entonces, la descripción completa de un sujeto –que resultaría imposible–, sino «la descripción de sus actuaciones» (Castilla del Pino 2005: 261), pues éstas «remiten al sujeto que las hace (...), son “indicios” acerca de cómo es él» (*Ibíd.* 259). Pero la realidad depende del observador y las biografías de un mismo sujeto siempre son distintas y dependen del biógrafo, que elige y selecciona las actuaciones que va a incluir en su narración. Uno de los problemas a los que se enfrentaba la historiografía con el género biográfico era la subjetividad. La única forma de minimizar este problema es mediante la documentación. Cuantos más “yoes” de un sujeto conozcamos, más conoceremos a ese sujeto.

¹⁵ Caballé, Anna e Israel Rolón. 2010. *Carmen Laforet. Una mujer en fuga*. Barcelona: RBA.

¹⁶ Cerezales Laforet, Cristina. 2009. *Música blanca*. Barcelona: Destino.

Las dos biografías de Carmen Laforet sobre las que se construye este estudio muestran distintos “yoes” de la escritora, distintas actuaciones; son dos textos, que, aun coincidiendo en muchos aspectos, describen dos vidas de Carmen Laforet.

4.1. *Carmen Laforet, una mujer en fuga*, de Anna Caballé e Israel Rolón

Anna Caballé es especialista en autobiografía y su trabajo profesional gira en torno a ésta y a la biografía. Por su parte, Israel Rolón está especializado en la obra de Carmen Laforet. La suma de estos dos autores sólo podía dar como resultado la biografía de la novelista, que se ha materializado en *Carmen Laforet, una mujer en fuga*. El libro se vale de los amplios conocimientos sobre el género biográfico de Caballé, y de la estrecha relación de Rolón con la obra de la escritora.

Según los estudios biográficos, la primera condición que debe cumplir un personaje para ser biografiado es haber marcado alguna diferencia en su tiempo, su “reputación”, lo que se ha explicado como “dependencia sensible” en el apartado 1.3. de este trabajo.

Pero la reputación no es suficiente, porque, como defiende Gaddis, el sujeto, para ser biografiado, debe haber dejado detrás una fuente extraordinaria, debe

dejar cosas adecuadas tras la muerte, prerrequisito importante para la biografía. Pues difícilmente se habrían escrito jamás biografías de personas ordinarias si alguna fuente extraordinaria no hubiera tenido la extraordinaria suerte de sobrevivir. Por tanto, la producción y la preservación de un archivo particular podría ser (...) importante (...). (Gaddis 2004: 158-159)

En el plano más específicamente literario, Anna Caballé, en una entrevista, afirma: «Explicar la obra de un autor a través de su biografía no tiene sentido siempre y cuando esa biografía no juegue un papel decisivo en la obra» (Serna 2005). Esta sería la tercera exigencia para justificar la escritura de la biografía de un autor.

Carmen Laforet cumple todos los requisitos. En primer lugar, su novela *Nada* marcó un punto de inflexión en la historia de la narrativa española de posguerra. Tras

obtener el Nadal, entró a formar parte de la nómina de autores de nuestro panorama literario¹⁷.

En segundo lugar, ha dejado múltiples documentos que describen tanto sus procesos creativos como escritora cuanto los episodios más íntimos y personales de su vida. Caballé y Rolón han realizado un trabajo de documentación de años, donde han conseguido recopilar gran cantidad de textos y testimonios para la reconstrucción de la vida de Carmen Laforet. Entre las fuentes que anotan está la correspondencia de la escritora con amigos y familiares (un total de 15 archivos, además de las cartas ya publicadas con Ramón J. Sender y la tesis de Rolón sobre su obra epistolar); dos textos autobiográficos publicados por su hijo Agustín y por el propio Rolón; distintas ediciones y reediciones de sus novelas –incluido el manuscrito de su primera novela que se había dado por perdido–; los prólogos que escribió a dos libros de dos amigos, Ramón Sender e Ytho Parra; y los distintos artículos publicados en las diferentes colaboraciones que a lo largo de su vida realizó con el semanario *Destino* y los periódicos *Informaciones*, *Pueblo*, *Faro de Vigo*, *La Actualidad Española*, *Arriba*, *ABC* y *El País*.

Y, por último, en las novelas de Laforet el componente autobiográfico es patente. Carmen Laforet dejó escrita parte de su experiencia vital en sus novelas. Como afirma Vargas Llosa, la literatura es una forma de escapar de los demonios de la realidad, «salir de sí mismo, ser otro, aunque sea ilusoriamente, es una manera de ser menos esclavo y de experimentar los riesgos de la libertad» (Vargas Llosa 1991: 275). Carmen Laforet, con sus ansias infatigables de libertad, utilizó la literatura como otra forma de actuar, como otra forma de proyectarse. Las protagonistas de sus novelas forman parte de ese sistema de “yoes” que componen su persona, por lo que Caballé y Rolón relacionan constantemente los episodios de su vida personal con fragmentos de sus novelas. En *Nada*, por ejemplo, los biógrafos establecen en el capítulo titulado «Vida de estudiante» la correspondencia entre los personajes de la novela y las personas reales que representan. De hecho, en muchas ocasiones encuentran la expresión del “yo interior” de Laforet, de sus emociones y

¹⁷ Aunque quizá con más éxito y antes de lo que a ella le hubiera gustado.

sentimientos, entre las páginas de sus novelas. Ejemplo de ello tenemos cuando, al hablar sobre su amistad con Roberto Merelo y Ramón Eugenio de Goicoechea, éstos recuerdan la vez en que Laforet les leyó un cuento y describen la sensación que tuvo la escritora a través de las palabras de la protagonista de *Nada*: «Lo leyó una tarde con su voz enguantada y quedaron todos como prendidos de un hilo invisible, casi mágico. Y dice Andrea: “Me encontraba muy bien allí; la inconsciencia absoluta, la descuidada felicidad de aquel ambiente me acariciaban el espíritu”» (Caballé y Rolón 2010: 119). Caballé, como defensora de la tesis de que la biografía de un escritor es necesaria únicamente en aquellos autores cuya obra tiene base autobiográfica, remite constantemente a la obra literaria de Laforet para explicar su vida, mostrando la estrecha relación entre vida y literatura. Hasta tal punto es de suma importancia en sus novelas, que pierde su interés por la escritura cuando ya no le es posible escribir sobre sí misma. Cuando Manuel Cerezales y ella decidieron separarse, él, convencido de que la novelista sólo podía escribir sobre sus vivencias, «exigiría, para “concederle” la libertad de funcionamiento a su mujer, una condición: que ella a su vez firmara un documento ante notario en el que se comprometía a no escribir nada que tuviera relación con los veinticuatro años de vida conyugal» (Caballé y Rolón 2010: 345). En los años setenta, Laforet había «intentado desvincularse de su propia experiencia como materia literaria pero, entonces ¿qué sentido tiene escribir?» (Caballé y Rolón 2010: 381).

La novelista afirmó siempre el carácter ficcional de sus novelas. *Nada* despertó desencuentros con algunos familiares y amigos que se habían visto reflejados en el libro y Laforet se defendió «negando desesperadamente la filiación autobiográfica de la novela, reivindicando su carácter ficticio (...)» (Caballé y Rolón 2010: 179). Sin embargo, tanto en *Nada* como en las siguientes obras están presentes algunos episodios de su vida. Como se demuestra en esta biografía, «Laforet no pudo admitirlo porque (...) se jugaba demasiado, y entonces cayó en la trampa de pensar que una literatura hondamente autobiográfica, como la suya, era, precisamente por ello, de naturaleza inferior a la verdadera creación» (*Ibíd.* 15).

El *leitmotiv* que guía la narración biográfica de *Una mujer en fuga* es precisamente el que anuncia el título, la fuga. Caballé y Rolón reconstruyen a Laforet

y explican sus actuaciones y el porqué de esas actuaciones. Encuentran en la huida el motor de la vida de Laforet. Son esa «personalidad errante y su espíritu precozmente viajero» (Caballé y Rolón 2010: 98) los que la impulsan a salir de su isla natal para alcanzar su libertad en la Península, en Barcelona. Después huye a Madrid porque sigue sintiéndose encarcelada en la casa de sus familiares en la Ciudad Condal. Tras casarse, se alejará de su marido Manuel Cerezales, etc. Pero, aunque empezara la huida antes, uno de los demonios que más pesó sobre la escritora fue el éxito de *Nada*.

Ganar el premio se convirtió en una trampa mortal. Un hecho de consecuencias incalculables para una joven que sólo quería ver el mundo y aprender a escribir para acercarse a sus maestros. El mundo vino a ella y la confirmó como escritora mucho antes de lo previsto y lo hizo con una fuerza que, paradójicamente, la empujó a huir de él y de sus exigencias. La huida sería larga. (Caballé y Rolón 2010: 152)

La fuga de Laforet es sobre todo huida de la escritura, pero «cómo se puede no escribir sin dejar por ello de ser escritora» (Caballé y Rolón 2010: 14). Con su primera novela, la responsabilidad y las expectativas puestas en ella fueron tan grandes que empezaron a ahogarla. «El conocedor del pathos biográfico de Laforet debe enfrentarse, a partir de *Nada*, al sufrimiento constante de la escritora entre lo que hace y lo que quiere hacer, entre sus aspiraciones y el texto que finalmente publica, nunca de su gusto» (*Ibíd.* 319). Después de esa primera obra, nunca quedaba contenta con el resultado de sus trabajos, así que desarrolló la enfermedad de la grafofobia que ella misma se diagnosticó.

Esa fuga, sobre todo la huida de la escritura, se alargará durante toda su vida, porque, como dicen en la última frase, sólo dejó de huir cuando murió: «Al morir pudo descansar de la vida y, por fin, de la literatura» (Caballé y Rolón 2010: 456).

La biografía escrita por Caballé y Rolón, guiada por esa idea de fuga, comienza con la descripción de los orígenes de Laforet. El primer capítulo, «Arte y familia», es un breve resumen de quiénes fueron sus abuelos y sus padres, cómo se conocieron y cómo llegaron a Las Palmas, donde Carmen pasaría su infancia. Los biógrafos comienzan la narración en un punto bastante anterior al nacimiento de la escritora porque encuentran relevante en la biografía su genealogía, sobre todo la de la familia

paterna, que aparecerá en su novela *Nada*¹⁸. Después el texto avanza de forma escrupulosamente cronológica. El libro va reconstruyendo la vida de Laforet paso a paso a través de la amplia documentación de la que disponen, documentación que constantemente citarán en la narración. De esta manera, la visión que se da de la novelista es más completa, pues están representados muchos de sus “yoes” –el “yo” proyectado a la familia, el “yo” que veían sus amigos, el de sus amantes, el “yo” que ella misma describe en sus novelas y artículos, incluso el “yo interior” que muestra en sus cartas personales–, pues, «en una situación ideal, [la biografía] acumula el máximo de información posible sobre el biografiado en beneficio de su indudable complejidad humana» (Caballé 2005: 53). Si el acto de conocer a un individuo en su totalidad es inalcanzable¹⁹, sí es posible acercarse a él a través de la conjunción de autobiografía (yo hablando de “yo”, que es lo que encontramos en memorias, cartas, etc.) y biografía (él/ella hablando de “yo”, labor que corresponde al biógrafo).

(...) naturalmente, si cabe pensar en un método óptimo para lograr una imagen ajustada de un hombre, éste sería el que permitiera poder contrastar su autobiografía con la biografía del mismo escrita por otra persona, sin olvidar el soporte memorialista de quienes lo rodearon. Y ni así obtendríamos una visión completa, porque el acto de conocer es un empeño inalcanzable. (Caballé 1995: 29)

La biografía tiene como propósito principal

el mejor conocimiento de un ser humano. (...) El biógrafo contemporáneo parte de los “yoes” (actuaciones) que conoce del biografiado –“yoes” públicos, privados e íntimos: en definitiva, cuantas más actuaciones mejor– y los describe, da cuenta de ellos sin querer definirlos, aunque sí en el mejor de los casos busca comprenderlos e interpretarlos. (Caballé 2005: 52-53)

El sujeto está formado por esa serie de “yoes” que construye en cada situación. En su vida de relación crea el “yo” que considera mejor o más adecuado al contexto en el que se encuentra. Mediante la acumulación del máximo de información posible, el biógrafo describe la mayor cantidad de “yoes” que componen el sujeto. En este

¹⁸ La familia de la calle Aribau se corresponde con la familia paterna de Carmen Laforet, pero en la novela forman parte de la familia materna de Andrea.

¹⁹ La objetividad, «en el ámbito del “humanismo”, se dice, no pasa de ser una pretensión inalcanzable» (Caballé 2005: 58).

caso, la amplia documentación permite a Caballé y Rolón recomponer esas actuaciones de Laforet, y el conocimiento de esa gran cantidad de “yoes” parece acercarse mucho a la persona real que fue. Aunque los biógrafos son conscientes de que el conocimiento de todos los “yoes” que constituyen un sujeto es imposible, porque es imposible conocer todos sus recovecos. De hecho, así lo hacen saber cuando ponen de manifiesto la falta de datos sobre algún aspecto determinado de la vida de la escritora. Por ejemplo, al hablar de los proyectos no realizados de Laforet, de los que tienen noticias por la mención en alguna carta pero de los que no hay demasiada información; o cuando mencionan el progreso de la escritura de alguna de sus novelas. Ese proceso era para ella tan doloroso, que conocerlo podría acercarnos a la gran dificultad de la escritora con él. Pero hay pocos datos sobre esa tarea que le resultaba tan lastimera. Por ejemplo, durante el largo período que duró la redacción de *Al volver la esquina*, su última novela, Caballé y Rolón se lamentan de que en las fuentes consultadas «sus referencias [al proceso de creación y redacción] sean tan poco precisas que difícilmente podemos hacernos cargo del estado de la novela o de lo que quiere cambiar» (Caballé y Rolón 2010: 367).

Una mujer en fuga utiliza toda la información de la que dispone para representar a Laforet, incluyendo episodios de su vida que se han ocultado en otros textos biográficos, como, por ejemplo, las venturas y desventuras de su vida amorosa. «Cuando Laforet ama a alguien, hombre o mujer, se deja llevar por su admiración sin límites y la fascinación que siente tiñe sus días de una coloración especial» (Caballé y Rolón 2010: 327). Una biografía realizada con rigor debe incluir toda la información de la que disponga el biógrafo, y esto es lo que hacen los autores de este libro. Pero esta realidad de Laforet no está incluida de forma gratuita, pues estas relaciones también están presentes, de alguna manera, en su producción literaria. Su relación con la tenista Lili Álvarez, conocida también por su religiosidad, sirve, por ejemplo, para explicar la repentina fe católica de la novelista, que la llevó a escribir su novela *Una mujer nueva*.

Los autores reconocen en el prólogo que la labor que han realizado ha consistido en «ordenar una nube», por lo inestable de la vida de Carmen Laforet.

De tener que darle una forma a la biografía de Carmen Laforet, esa forma no podría ser otra que la de una nube, reacia a cualquier geometría que no sea fugaz, cambiante y escurridiza. Las nubes forman figuras que evolucionan rápidamente, tan pronto aparecen gruesas y encadenadas, como flotan en solitario bajo un cielo azul. La vida tuvo los trazos de una nube que se deshizo en espesa niebla. (Caballé y Rolón 2010: 21)

En la búsqueda de una explicación a la grafofobia laforetiana, ordenan y describen los momentos más importantes de la vida de la escritora. Parten, como ya se indicó, de sus orígenes, con un capítulo dedicado a las familias de sus padres. Después la biografía avanza haciendo parada en los momentos que los biógrafos consideran más decisivos y esclarecedores de esa nube: la muerte de su madre, que justificaría la ausencia de ese personaje en sus novelas; la infancia y su primer amor en Gran Canaria, que la impulsa a viajar a Barcelona; su estancia en la Ciudad Condal con la familia paterna, fuente de su primera novela; la escritura de *Nada*, ya en Madrid, y la obtención del Nadal; las expectativas creadas tras el premio; su vida en familia; la escritura de su segunda novela, *La isla y los demonios*, donde representa su infancia en Las Palmas; su relación con Lili Álvarez y su iluminación religiosa, que culminan en *Una mujer nueva*; la estancia en Tánger; sus problemas con la editorial Destino; las dificultades con la escritura de *Al volver la esquina*; su época de reportera; la separación de Manuel Cerezales; su vida en Roma; el regreso de Roma y sus múltiples domicilios, que titulan «Ya sólo estoy de paso»; y los viajes a Estados Unidos. Todos estos hitos van explicando su creciente silencio, su miedo a la escritura, su constante búsqueda de libertad... Pero el relato termina con el fin de los textos de Laforet, y los últimos años de su vida, cuando ya no es capaz de escribir, están resumidos en apenas cuatro páginas. *Una mujer en fuga* recoge los episodios que explican los crecientes miedos de Carmen Laforet, su deseo de ocultarse, su fuga, su dificultad para escribir, porque esos momentos constituyen, según los autores, la esencia de su biografía.

Se trata de un texto con clara intención de objetividad. La mano de Caballé y Rolón se oculta para que el único personaje protagonista de la biografía sea Carmen Laforet en todas sus actuaciones. Uno de los principales problemas del método biográfico es la dificultad de representar al individuo, puesto que hay que rellenar todos los huecos vacíos de su vida, lo que acerca a veces la tarea del biógrafo al

quehacer literario. Sin embargo, en este caso, los autores apenas han tenido que completar los silencios sobre la vida de Laforet, pues su amplia producción epistolar, sus novelas y sus artículos contienen datos suficientes para reconstruir la vida de la escritora casi sin saltos. Una vida que ha sido recompuesta mediante la suma de todos los “yoes” de Laforet de que han dispuesto los biógrafos, lo que supone una imagen bastante fiel de la realidad.

Caballé y Rolón identifican la biografía de Carmen Laforet con una nube, por lo que tiene de inaprensible y escurridiza. Y esa nube hecha de palabras –unas veces nítida y otras desdibujada– acabó en niebla, como explican los propios autores. La explicación del silencio literario de la escritora, que fue en aumento a lo largo de su vida hasta desembocar en mudez, es el mapa de ruta de *Una mujer en fuga. Música blanca*, sin embargo, comienza a partir de ese silencio, esa mudez, casi como una continuación²⁰ del relato de Caballé y Rolón.

4.2. *Música blanca*, de Cristina Cerezales Laforet

La relación familiar directa –hija/madre– que un biógrafo tiene con el biografiado marca de forma muy intensa el texto²¹. En este sentido, el proceso de documentación es parecido al de la autobiografía, puesto que el autor, aun recurriendo a cartas, diarios y demás escritos, utiliza sobre todo su memoria, con sus recuerdos y sus olvidos, como fuente de información.

Escribe Freud que el material de la memoria sucumbe, en general, a dos influencias: la condensación y la desfiguración. El proceso de condensación de buena parte de los recuerdos conduce progresivamente al olvido, mientras que la desfiguración que sufren otros, en general aquellos que mayor influencia han ejercido sobre nosotros, llevan a la fabulación, al oscurecimiento o al mito, según y como. (Caballé 1995: 116-117).

²⁰ Aunque *Música blanca* se escribe antes que *Una mujer en fuga*, la primera obra contiene el relato de los últimos años de Laforet, mientras que la biografía de Caballé y Rolón se centra en los episodios anteriores a esos últimos años.

²¹ Además del libro de Cristina Cerezales encontramos otros ejemplos de biografías escritas por hijos. Tal es el caso de la biografía de Cela, escrita por su hijo Camilo José Cela Conde; o la de Torrente Ballester, escrita por Gonzalo Torrente Malvido, entre otras, por ceñirnos al ámbito hispánico.

Es decir, el uso de la memoria como fuente de información supone asumir la condensación y la desfiguración de los recuerdos, y más aún si se trata de la biografía de alguien cercano al biógrafo, pues esto acentúa esa desfiguración.

Por tanto, la mayor dificultad nacida de esa relación es la imposibilidad de una perspectiva objetiva del sujeto biografiado. La objetividad en la consideración de las personas es indirectamente proporcional a la estrechez del vínculo que se tiene con ellas. Por lo que la perspectiva de una hija es quizá demasiado cercana para ser objetiva, y lo que se espera encontrar en la biografía de un individuo realizada por un cónyuge, un hermano, un hijo..., es la concepción que de esa persona tiene el biógrafo, que, generalmente, parte de una idea preconcebida, anterior a la escritura del texto y anterior a la consulta de la documentación recopilada. Lo que ofrece una biografía de tales características son, sobre todo, los “yoes” proyectados en la familia, las actuaciones del sujeto en sus relaciones familiares. Las “biografías familiares” suelen «ser de tipo hagiográfico, destacando en ellas lo mejor y más sentimental de la relación de quien la escribe con el escritor biografiado, al que están muy próximos» (Romera Castillo 2006: 146).

Para Cristina Cerezales, Carmen Laforet es la madre capaz de comunicarse con ella a través de la “música blanca” que sólo Cristina puede oír. Laforet, en el libro, está en los últimos años de su vida y es incapaz ya de hablar. Desde su mutismo toca para Cristina esa música que «es como oír el silencio»²², un silencio que la hija oye alto y claro, un silencio a través del cual va recibiendo los mensajes de su madre, un silencio que parece haber curado las palabras de Laforet. «El biógrafo tiene que mirar las cosas a través de las percepciones de otra persona» (Gaddis 2004: 150) y estas percepciones llegan a Cristina de forma directa a través de este recurso. Cerezales establece un diálogo con su madre a través de los acordes de esa música blanca que ella va recopilando y ordenando para realizar el recorrido por la vida de Laforet.

²² La descripción de “música blanca” está extraída de un texto de Alessandro Baricco para la presentación italiana de su novela *Seda*, y es el fragmento seleccionado por Cristina Cerezales para abrir su libro.

Pero la música que toca Laforet no es improvisación, ella toca por encargo. Su hija dirige su memoria. Le va mostrando una serie de álbumes que le devuelvan los recuerdos «hasta llegar al momento actual» (Cerezales 2009: 26) puesto que, por su enfermedad, la escritora pasa cada vez más tiempo inmersa en su silencioso “yo interior” que en el mundo real. Los recuerdos que quiere recuperar para su madre han sido seleccionados, lo que demuestra que la Carmen Laforet que va a aparecer en el libro no está completa, es sólo el “yo” que representa para su hija. «Preparas un álbum de fotos con su infancia, su juventud, su risa, su camada de niños alegres en las vacaciones, y más tarde sus nietos, sus bisnietos. Te gusta que las fotografías reflejen sobre todo ese tiempo de largos veranos que son tus recuerdos más felices» (Cerezales 2009: 26). Y esos son los hitos que se describen en *Música blanca*. La hija va a dirigir la memoria de Laforet hacia el pasado que reconoce y que recuerda. Pero existen también episodios de su vida que la escritora no ha compartido con sus hijos ni con su marido y que Cristina ignora –aunque, como reconoce, sabe «más o menos dónde situar» (Cerezales 2009: 26)–, y otros que, aun conociendo, no querrá relatar. Carmen Laforet elige las imágenes que desea recordar, pero su elección no se realiza sobre el total de recuerdos de su vida, sino sobre una selección previa realizada por su hija. La escritora interpreta las canciones de un repertorio purgado con anterioridad por Cristina Cerezales. La vida que se describe en *Música blanca* está doblemente filtrada. Primero la hija selecciona las imágenes de los episodios que quiere recuperar de la memoria de su madre; y después Laforet decide qué fotografías recordar y cuáles silenciar. Y la recuperación de los recuerdos, además, no es cronológica, pues, según la costumbre de la madre, avanzan en los álbumes de atrás hacia delante, del presente al pasado.

La primera fotografía, los primeros acordes, traen a la memoria de la escritora a Manuel Cerezales, como si de pronto Laforet rompiera el muro que los separaba. «Ha derrumbado un muro de hormigón. Veintitantos años sin mencionarle, sin querer hablar de él, sin dar explicaciones. Y de pronto, vuelve a descubrirle en el recuerdo» (Cerezales 2009: 26). Después recordará los veraneos con sus hijos en Cóbreces, Arenas de San Pedro, Rajó, Cádiz; el viaje a Tánger; la amistad con Sender; la escritura de *Una mujer nueva* y su amistad con Lili Álvarez, Fernanda Monasterio o Elena Fortún; su experiencia religiosa; la creación de *La isla y los demonios* y el

viaje a Canarias de 1950; el nacimiento de cada uno de sus cinco hijos; su amistad con Linka Babecka; *Nada*; su estancia en Barcelona; referencias a su vida en Roma; su infancia en Las Palmas, con las prohibiciones y los castigos, la muerte de su madre, el nacimiento de su hermano Juan; un viaje que realizó a la Ciudad Condal cuando era pequeña; la figura atlética y fuerte de su padre...; hasta llegar a su nacimiento. Los episodios que se describen forman parte de la vida más familiar de Laforet, pues, aunque la biografía hace referencia a algunas de sus amistades o a sus novelas, se detiene sobre todo en sus momentos más íntimos y hogareños.

Junto a esta narración de la vida de Carmen Laforet en orden cronológico inverso, convive en el libro una narración del presente de la escritora, en la voz de su hija, donde se van describiendo esos últimos días de vida de la protagonista. A nivel narrativo se establece una suerte de contraste entre el relato de los recuerdos de la escritora, contados en primera persona y que retroceden hacia el pasado; y el relato del presente a manos de la hija, que avanza de forma cronológica. Durante la narración las dos líneas temporales²³ avanzan en paralelo, casi sin cruzarse, una hacia el futuro y la otra hacia el pasado. Así, hasta que al final del libro se produce el encuentro entre el principio de la vida de Carmen Laforet y su final, nacimiento y muerte, descritos con una palabra que los engloba a ambos y que es también la palabra que cierra el libro: *Nada*²⁴.

²³ Si se puede hablar de línea, ya que no es un relato continuado, sino la descripción de esos momentos determinados en la vida de la escritora.

²⁴ La elección de esta palabra como final del libro y como intersección de la vida y la muerte de la escritora habla por sí sola. Además, aparece escrita en cursiva, como el título de su novela. *Nada* es la primera novela de Laforet, con la que ganó el primer premio Nadal y la que la convirtió en escritora. Esta obra es su puerta de entrada a la literatura como autora, es la obra con que nació la Carmen Laforet novelista. Y también es la cruz que llevó a sus espaldas durante el resto de su vida, porque desde este libro las expectativas que generó como escritora se dispararon. Acusada de autobiográfica, su escritura, a medida que pasaba el tiempo, fue una carga demasiado pesada, «la escritura se volvió enemiga» (Cerezales 2009: 16), hasta que se diagnosticó a sí misma la enfermedad de la grafobia –como ella misma decía–. Al final de su vida su enfermedad real la libera de ese peso porque ya no pudo escribir más. «Ahora estoy agarrotada por fuera y antes estaba agarrotada por dentro» (Cerezales 2009: 17). *Nada* es la palabra que cierra el círculo.

En el texto intervienen de forma casi intermitente dos narradoras²⁵: Cristina Cerezales y Carmen Laforet. Estas narradoras van construyendo dos discursos, dos narraciones en forma de notas, relatos sin mucha extensión, fotografías, que parecen independientes, que se van intercalando sin tener que estar cohesionadas entre sí. Se podrían leer por separado, ya que constituyen discursos distintos. Por un lado tenemos el discurso de Cerezales, escrito en segunda persona, que es una autobiografía²⁶ de la hija donde se narran los encuentros de Cristina con su madre y donde, a partir de los mensajes que recibe en forma de música blanca, recupera experiencias vividas con Laforet. «Reavivas tu memoria dormida y haces emerger de ella conversaciones que en un tiempo te resultaron confusas y ahora cobran todo el sentido. Se van despejando incógnitas del pasado, vas entendiendo sus [de Carmen Laforet] actitudes que a veces te resultaban desconcertantes por inesperadas» (Cerezales 2009: 100-101).

Pero la autobiografía es también la construcción de una identidad, es la definición de la relación entre texto y sujeto, «relación compleja de autodefinición y autoconstrucción narrativa» (Pozuelo Yvancos 2006: 31). En el proceso de esa definición «se genera una crisis de identidad y de autoridad, la autobiografía pierde la calidad de testigo documental y pasa a convertirse en el proceso de búsqueda (...) de identidad» (*Ibíd.*). En el discurso autobiográfico, cuya narradora es Cristina Cerezales, esta búsqueda de identidad no es huérfana, está apoyada en la búsqueda de identidad de su madre –parte biográfica– que, como progenie, le abre puertas, le da pistas para reconstruirse a sí misma, la lleva a un mayor conocimiento del “yo”. «Tomas conciencia de que el trabajo que estás haciendo es un aprendizaje. No se trata sólo de reconstruir la vida de tu madre, Carmen Laforet, sino de abrirte al misterio de la condición humana» (Cerezales 2009: 101).

²⁵ En realidad, además de Cristina y Carmen Laforet, como narradoras, aparecen también fragmentos de lo que se suponen unos diarios de dos de las nietas de la novelista, Fani y Andrea, que fueron redactados para registrar las visitas que hacían a su abuela en la residencia. Sin embargo, estos fragmentos los vamos a dejar al margen del análisis porque es sobre las dos primeras sobre las que recae el peso de la narración.

²⁶ Pues, como señala Romera Castillo, las biografías que realizan los hijos de sus padres están «teñidas todas, a su vez, de autobiografismo» (Romera Castillo 2006: 146).

Por el otro lado está la parte biográfica, redactada en primera persona, donde a través de la documentación recabada se transcriben retazos de la vida de la escritora desde su presente de silencio literario –y silencio físico– hasta su infancia y nacimiento en Las Palmas. En esta parte Cristina Cerezales trata de subordinar su propia individualidad a la de la biografiada. Accede a la mente de su madre a través de los textos y los recuerdos²⁷ –tanto los suyos propios como los de Carmen Laforet, como se ha explicado–, tratando de reconstruir y de ordenar los documentos que maneja en la narración de la biografía.

A nivel formal la diferencia entre las dos voces queda establecida a partir de la distinta tipografía y, sobre todo, por el empleo de diferentes personas gramaticales. Los fragmentos en los que el narrador es Cristina Cerezales están escritos en segunda persona; y cuando la narración corre a cargo de la madre se utiliza la primera persona. De este modo la biógrafa juega con los puntos de vista narrativos, pues la parte más autobiográfica la expresa a través del “tú”, y reserva el “yo” para la narración biográfica. Este uso parece doblemente justificado: en primer lugar, cuando toma la palabra su madre, Cerezales transcribe directamente fragmentos de cartas, textos manuscritos, notas autobiográficas o artículos escritos por Laforet ya en primera persona en los originales; y, en segundo lugar, la protagonista real del libro es Carmen Laforet, por tanto es ella la que debe colonizar la primera persona. Pero también se puede entender como un recurso narrativo que pretende que el lector entienda la novela como unas memorias de la novelista, en las que la labor de la hija sería sencillamente ordenar y dar cierto empaque a la serie de recuerdos y de reflexiones de la escritora. «Puntada a puntada voy hilando la memoria» (Cerezales 2009: 184), dice Laforet en el libro. Aunque sin olvidar que se trata de un recurso narrativo, pues Cerezales reconoce en la “nota al lector” que utiliza «en muchas ocasiones las propias palabras de mi madre» (Cerezales 2009: 283), pero no siempre. Y en ningún momento indica la procedencia de cada uno de los textos transcritos ni indica cuáles son transcripciones de cartas, artículos o notas de Carmen Laforet, y cuáles no.

²⁷ Esos recuerdos doblemente filtrados: primero, por la hija y, luego, por la madre, al igual que las fotografías del álbum ya mencionadas.

Se podría sintetizar esta doble línea narrativa a través de la siguiente tabla donde se señalan las diferencias entre ambas, sin olvidar que las dos están escritas por Cristina Cerezales, autora del texto:

	Narración 1	Narración 2
Género	Autobiografía (autor=narrador=personaje)	Biografía en forma autobiográfica (autor≠narrador, pero narrador=personaje)
Narrador	Cristina Cerezales	Carmen Laforet
Voz narrativa	Segunda persona	Primera persona
Historia	Descripción del "yo" proyectado a la familia de C. Laforet y hechos de madre e hija durante los últimos meses de vida de la primera.	Descripción del "yo" interior de Laforet y recuerdos de la autora sobre su pasado.
Tiempo	Presente (orden cronológico)	Pasado (orden cronológico inverso, es decir, relato desde el pasado próximo hasta el más lejano)

Esquema de *Música blanca*, de Cristina Cerezales Laforet

Música blanca es un libro fragmentario, no sólo porque contiene dos relatos, como se ha señalado, uno biográfico y otro autobiográfico, sino porque esos relatos están también contruidos como cortes, como fotografías de momentos determinados de las vidas de ambas narradoras. La narradora en segunda persona, Cristina, escribe una suerte de diario en el que se van anotando actividades, planes, recuerdos y pensamientos cogidos al vuelo, sin más orden que el cronológico en que sucedieron. La narración en primera persona²⁸ de “Carmen Laforet” es, en muchas ocasiones, una recopilación de las propias palabras de la autora, pero dispuestas en un orden cronológico inverso, como se ha dicho. Esta parte es también fragmentaria, pues está extraída de distintos documentos independientes que llegaron a manos de Cristina:

²⁸ La presencia de la primera y la segunda personas gramaticales también hacen referencia a la estructura dialógica, donde la comunicación se establece entre un “tú” y un “yo”.

diversas correspondencias con amigos que me fueron entregadas espontáneamente por sus destinatarios; fragmentos de artículos literarios publicados por la autora en *ABC* en 1971 y en *El País* en 1981; textos manuscritos que fui rescatando del interior de dos maletas llenas de papales que depositó en mi casa: notas para conferencias, respuestas a preguntas sobre sus novelas a personas estudiosas de su obra, experiencias personales anotadas en hojas sueltas o pequeños cuadernos, así como notas autobiográficas que preparaba para sus hijos o que conservaba en borradores de cartas. (Cerezales 2009: 283)

Cerezales también pudo disponer de la edición de una de las novelas de su madre, *La isla y los demonios*, con una dedicatoria a una amiga donde la autora explica el proceso de creación de parte del texto. Todos estos materiales han sido filtrados y ordenados por la hija para construir la biografía.

Como hilo conductor, además de la biografía propiamente dicha, aparece una misión que la hija parece haber inventado²⁹ para su madre, «la labor que me corresponde con mis hijos, con toda mi descendencia y con la humanidad en su conjunto» (Cerezales 2009: 74). Esta tarea consiste, como se verá a lo largo del libro, en mostrar a cada uno de sus hijos y “descendientes” el profundo amor que Laforet sentía por ellos, además de cerrar un capítulo que tenía inacabado con su marido Manuel Cerezales. Es una cuenta pendiente con la familia y para saldarla parece necesitar dejar a un lado su trabajo de escritora.

Y ahora, en que todos los que se cruzan conmigo me miran con lástima y conmiseración, ahora, en que los que no saben, me juzgan acabada y muda, anclada en una silla de ruedas, ahora en que mi única actividad física está encaminada a mantener mi cuerpo con vida para terminar a través de él la labor encomendada, ahora ya puedo, ya siento al fin, libre de toda trampa mental, libre de los temores que entonces me cercaban, libre de aquel dolor lacerante que me aguijoneaba sin cesar, libre del terror de lo que podía acontecer con las vidas de mis hijos, ahora siento con plenitud de parte de todos ellos el mar de su cariño. (Cerezales 2009: 96)

Esta misión es la que la mantiene con vida.

²⁹ No hay en el libro pruebas de que esa misión —que siempre aparece descrita en la parte de la narradora-madre— forme parte de los textos que Cristina transcribe directamente de los conservados de Carmen Laforet, o de que sean invención de la hija. No hemos encontrado referencias a ello en otros textos consultados.

La biografía que Cristina Cerezales inventa para su madre es una construcción literaria. Ella recupera de su memoria los recuerdos de los últimos años con su madre y narra esa experiencia en esta obra. No en vano, en la nota al lector al final del libro nos dice:

Este escrito es una creación literaria que tiene como objetivo el intento de compartir una parte de los sentimientos, las realidades y los misterios que viví junto a mi madre, Carmen Laforet, en los últimos años de su vida. De todo ello he intentado extraer una esencia pura, no contaminada, deseando al mismo tiempo brindar al lector unos datos que considero muy valiosos sobre el proceso creativo y la vida de la escritora. (Cerezales 2009: 283)

Esta obra está escrita en forma autobiográfica, en tanto en cuanto cuenta la vida de la madre a través de su experiencia con ella. Cristina Cerezales narra la vida de Carmen Laforet desde su perspectiva de hija, utilizando su cercanía a ella como principal fuente de información. Cobran una gran importancia la memoria y los recuerdos, que constituyen la base sobre la que se sostiene la narración. La autobiografía es el género en el que el protagonista narra su propia vida, y es precisamente así como la autora construye la biografía de su madre. Ella utiliza dos memorias, la suya propia y la de la biografiada, porque va entretrejiendo sus anécdotas con las de Laforet, de modo que al final el resultado es una combinación de ambas experiencias.

Pero esta combinación entre biografía y autobiografía de Cristina Cerezales plantea una impostora “sinceridad real”, que es, en realidad, “sinceridad literaria”:

Ciertamente la “sinceridad literaria” es distinta de la sinceridad real; la primera se desarrolla mediante el esfuerzo creativo y este esfuerzo opera, además, dentro de unas convenciones o categorías estéticas cuya función es liberar el deseo o la necesidad de expresar ideas o emociones transformándolas en algo superior imperecedero. En este sentido, la relación del lector con la obra no se dará en términos de veracidad (imposible) sino de verosimilitud, o sea, de apariencia de verdad. (Caballé 1995: 33)

Aunque biografía y autobiografía en *Música blanca* tengan como fuente hechos verificables, la narración y la elección de esos hechos ya supone una alteración, una manipulación de la realidad.

Según se ha dicho, uno de los problemas de que adolece la biografía desde el punto de vista de la historiografía es la imposibilidad de acceder al “yo interior” del individuo y, ante ese problema Acton arguye que eso debe formar parte de la ficción, porque lo que interesa al historiador es la persona y su proyección al mundo exterior, no el “yo interior”, que está más cerca del mundo de las ideas, de la subjetividad. Efectivamente, la biografía literaria se puede permitir unas licencias que la histórica no: la indagación en la psique de los personajes biografiados. La búsqueda del “yo interior” debe ser satisfecha «por la biografía no histórica, *faction* literaria y ficción pura» (Acton 2005: 198). En *Música blanca* Carmen Laforet es un personaje literario³⁰ a cuyo “yo interior” podemos acceder.

Por todo ello, el término novela para referirnos a la obra de Cristina Cerezales³¹, que hasta ahora habíamos obviado, se erige como definidor del libro. Cerezales escribe hechos, sí, pero sobre todo traduce pensamientos, reflexiones. *Música blanca* mezcla las dos locuciones propias de la autobiografía –la narración de acontecimientos verificables, de un lado, y, de otro, la de pensamientos y sentimientos tanto de la hija como de la madre, pues aunque esos pensamientos y sentimientos redactados por Laforet carecen de pruebas reales que los sustenten, no son demostrables– con la locución biográfica, con lo que el resultado es un libro bífido, donde madre e hija dialogan desde distintos tiempos y espacios. Es un texto de ficción construido sobre la base de dos sujetos reales.

4.3. Dos vidas de Carmen Laforet

Las dos biografías de Carmen Laforet ofrecen la descripción de dos facetas de la misma autora, pero también surgen de dos intenciones y de dos concepciones distintas, fruto de la distinta relación entre biógrafo/biografiado. *Carmen Laforet*.

³⁰ Esta conversión de una persona real en personaje es un recurso muy utilizado en otros autores de la misma generación de Laforet. Uno de los casos más patentes es el de Gabriel Ferrater, que aparece en numerosos poemas de otros amigos como Carlos Barral o Gil de Biedma; pero cuya trayectoria como personaje de ficción culminará en la novela de Justo Navarro *F*.

³¹ Es revelador que su obra esté publicada en la colección “Áncora y Delfín” de la editorial, especializada en géneros de ficción.

Una mujer en fuga es la biografía de una escritora realizada por dos filólogos, mientras que *Música blanca*, como dice la contraportada del libro, es una «bellísima declaración de amor de una hija hacia su madre».

Caballé y Rolón basan la biografía en la relación entre vida y literatura en la obra laforetiana. Su libro es una fuente para el análisis y el estudio de las novelas y cuentos de la novelista canaria. Por eso, la descripción y explicación de su vida corren de la mano de esas novelas y cuentos. A partir de la gran cantidad de documentación manejada, han podido realizar la tarea de recomposición y reconstrucción de muchas de las actuaciones de Laforet, de muchos de sus “yoes”. Su labor ha sido similar a la recomposición de un puzzle. Los biógrafos se han encargado de colocar las distintas piezas en su lugar, para ofrecer la imagen más cercana a la realidad. Pero han partido de un trabajo de recopilación donde todas las fuentes consultadas tienen cabida porque son piezas imprescindibles de ese puzzle, porque la biografía, como decía Caballé, debe acumular el máximo de información posible para acercarse a la enorme complejidad humana.

Cristina Cerezales ha llevado a cabo una labor muy distinta. Ella ha realizado una criba de las actuaciones, de los “yoes” de su madre, que después ha combinado con la selección de la propia Laforet; por lo tanto, el resultado es completamente diferente. En lugar de recomponer la vida de la escritora a través de testimonios y documentos que describan la mayor cantidad de actuaciones, se limita a utilizar ciertos documentos de los que ya dispone y recurre sobre todo a su memoria. Lo que en realidad le interesa no es realizar la biografía de su madre, sino mostrar una faceta muy específica de ella: su lado más familiar³². Para ello, Cerezales selecciona las fuentes. Se sirve sólo de aquellas que ayudan a su fin y omite todo lo que, bien desconoce, bien no le interesa. Es lo que ocurre, por ejemplo, cuando habla de la grafofobia de su madre, cuyo origen obvia, pues Laforet hacía responsable de ello Manuel Cerezales y las duras críticas y reproches que constantemente le lanzaba.

³² Resulta paradójico que su papel como madre sea el más destacado en la biografía escrita por su hija, puesto que en las novelas escritas por la propia Laforet la madre es una figura ausente, como han señalado Caballé y Rolón –de hecho, sólo hay referencias al personaje de la madre en *La mujer nueva*, donde Paulina Goya tiene un hijo al que, en principio, abandona para seguir su fe y con el que finalmente regresará–.

(...) la escritora cree en su recuperación por el mero hecho de haberse alejado de Cerezales. Ella se había autoconvencido de que la fuente de todos sus problemas era, había sido, ese censor con el que llevaba viviendo veinticuatro años llamado Manuel Cerezales, y a él hizo responsable de su aniquilación literaria a causa de sus continuos reproches, suspicacias y prohibiciones. (Caballé y Rolón 2010: 345)

La biografía de la hija omite esa represión que sufrió Laforet y únicamente hace mención a los desacuerdos entre la pareja (Cerezales 2009: 79). Al igual que evita cualquier alusión las relaciones extramatrimoniales que tuvo la escritora con otros hombres y mujeres a lo largo de su vida. Alguna de las cuales, incluso, marcó fuertes puntos de inflexión, como el lazo que la unió a Lili Álvarez, que la llevó a una especie de iluminación mística. Cerezales las menciona (Cerezales 2009: 102-103), pero de pasada, como algo que no le interesa contar, porque no es parte demasiado importante de la vida que quiere contar de su madre.

Si en una novela lo “no dicho” no importa, esta situación es muy distinta en la (auto)biografía, pues se puede deber a un olvido, o puede ser una elipsis intencionada. En *Música blanca*, por ejemplo, Cristina Cerezales omite cualquier mención a la vida sentimental de Carmen Laforet fuera del matrimonio con Manuel Cerezales o de la relación con sus hijos y nietos, como ya se ha comentado. Habla de algunas amistades de la escritora, pero en su narración no hay sitio para esos otros amores de Laforet, porque para esta biografía lo importante es esa misión que tiene como madre. Cristina Cerezales, con independencia de la documentación que pueda manejar, tiene una idea preconcebida de su madre, y es esa idea la que va a exponer en el libro, realizando una labor casi hagiográfica. La hija construye a su personaje a partir de sus recuerdos pero, sobre todo, a partir de los olvidos, de lo “no dicho”. Convierte a Carmen Laforet en personaje, igual que hacía ella en sus propias novelas.

La criba de documentación y de recuerdos, esa selección, es la que, en esencia, hace completamente distintas las biografías, aunque ambas narren la vida del mismo sujeto. En *Una mujer en fuga* la labor realizada por los biógrafos es de recomposición, de reconstrucción de la vida a través de todas las pruebas, todos los testimonios y todos los documentos que Laforet dejó a su paso. La tarea de Cristina

Cerezales es de construcción, de creación. Ella selecciona recuerdos, elige los “yoes” que va a mostrar, para llegar al personaje.

En *Música blanca* no sólo importan los recuerdos y las actuaciones de Laforet, sino que éstas conviven en la biografía con los recuerdos y actuaciones de Cerezales, puesto que la narración está “cantada” a dos voces. En unas ocasiones será Laforet la que narre los recuerdos de su vida y, en otras, será la hija la que apele a su memoria para contar algunos de los episodios de la vida de su madre. Pero este dúo, como ya se ha señalado, en lugar de mostrar una perspectiva más fiel de la realidad, ofrece esa imagen parcial e impostada de Carmen Laforet –aunque no sabemos si la imagen ha sido preconcebida por su hija, o fruto de esas condensaciones y desfiguraciones de los recuerdos que señalaba Freud–.

Otra diferencia básica entre ambos textos está relacionada con las fuentes que manejan. La biografía escrita por Caballé y Rolón, como dijimos, en su afán de acceder al máximo de información posible para llegar a la complejidad del sujeto, está sustentada por una ingente cantidad de “pruebas” que van dibujando la figura de Laforet. Y todos esos documentos aparecen perfectamente referenciados y citados en el texto³³. Sin embargo, Cristina Cerezales utiliza como fuente principal la memoria y, cuando transcribe citas o fragmentos, no indica la fuente ni señala si la cita es real o inventada.

Las dos biografías responden a pactos distintos con el lector. Para una biografía de base objetiva como la de Caballé y Rolón, el pacto con el lector supone la veracidad de la narración. Esta biografía así concebida está relacionada con la historia, por lo que la cronología es lineal, los hechos se van contando en el orden en el que sucedieron y el lector confía en la autenticidad de esos hechos. Pero en la novela biográfica de Cerezales el pacto la obliga sólo a la verosimilitud, pues deja claro en la “nota al lector”, como vimos, que su libro es una «creación literaria». Y, como en toda novela, lo importante no es la historia, sino el discurso; no las personas, sino los personajes; no el autor, sino el narrador, etc. El tiempo, por

³³ De hecho, incluso el libro escrito por Cristina Cerezales, que es anterior a la biografía de Caballé y Rolón, aparece citado en varias ocasiones, es decir, forma parte de la fuente documental de *Una mujer en fuga*.

ejemplo, es un elemento más de la narración que se puede alterar. En *Música blanca* la cronología es circular, como vimos, porque las dos líneas temporales, una creciente y otra decreciente, se encuentran en el nacimiento y la muerte de la escritora, como cerrando un círculo. Al igual que se produce también una combinación de voces narrativas, como se ha explicado, con distinta focalización y diferentes personas gramaticales. «Entrar en el pacto narrativo es aceptar una retórica por la que la situación enunciación-recepción que se ofrece dentro de la novela es distinguible de la situación fuera de la novela» (Pozuelo Yvancos 1995: 228).

Si atendemos al contenido, la protagonista indiscutible de la biografía de Caballé y Rolón es el “sujeto” Carmen Laforet y el sistema de “yoes” que la componen. Mediante las pruebas, narran la vida de ese sujeto sin someterla a juicios de valor, aunque, como dice Caballé, comprendiendo sus “yoes” e interpretándolos. Su posición es racional, pues analizan las fuentes y dan cuenta de las actuaciones de Laforet sin emitir opiniones al respecto. Lo que interesa es la esencia de ese sujeto.

La protagonista de la novela de Cristina Cerezales es el “personaje” Carmen Laforet, que queda así convertida no en lo que fue, sino en lo que su hija cree que fue o quiso que fuera. Se ofrece una imagen demasiado parcial de Laforet, rasgo que, como se ha visto, es común en las biografías familiares, que siempre intentan ofrecer el mejor yo del sujeto y no la serie completa de sus actuaciones. Ella parte de una postura visceral y su libro está encaminado a la creación de un mito. No le interesa tanto la esencia del sujeto cuanto la descripción de actuaciones puntuales que ayuden a la construcción de su personaje: la “madre”.

Ambas biografías cuentan la vida de Laforet, pero narran historias diferentes. Caballé y Rolón, en el recorrido por la vida de la escritora, realizan paradas en aquellos hitos que explican su fuga, su resistencia a ser observada, hasta llegar al silencio de la autora. Su relato concluye con el fin de la escritura de Laforet. Sin embargo, Cerezales comienza precisamente en ese final. Parte del silencio de su madre para construir su texto, demostrando que, a pesar de la imposibilidad física de hablar, Carmen Laforet nunca dejó de comunicar, aunque fuera desde su ausencia, desde esa “música blanca”.

A nivel formal, *Una mujer en fuga* es una biografía al uso, donde los biógrafos, tras una labor previa de documentación, narran en tercera persona y con un lenguaje sin ambages la vida del biografiado, pues se busca objetividad en la expresión. *Música blanca* es un juego narrativo que, como se ha demostrado, mezcla voces narrativas, líneas temporales e incluso el estilo biográfico con el autobiográfico. En la obra de Cerezales importa tanto qué se dice cuanto cómo se dice.

«La forma de la escritura se convierte en información, en mensaje analizable, a la hora, por ejemplo, de considerar el grado de fiabilidad de un texto» (Caballé 2005: 55). La escritura de una biografía debe dejar a un lado la propia individualidad del autor para primar el objeto³⁴ biografiado sobre el sujeto biógrafo, lo que da lugar a una mayor objetividad, como ocurre en el libro de Caballé y Rolón. Pero en *Música blanca* la combinación de biografía y autobiografía hace que la individualidad de la autora se sitúe al mismo nivel que la de la biografiada. En un artículo publicado en *La opinión*, en edición de La Coruña el 18 de enero de 2009, Cerezales reconoce que en la cena del premio Nadal alguien sentado a su lado le dijo que la biografía era suya, no de su madre. La forma de contar la vida de Laforet a partir de la subjetiva perspectiva de hija hace que el punto de mira cambie: la atención se va moviendo desde la biografiada hacia la biógrafa, que se erige en co-protagonista del libro.

Los dos textos, al presentarse como biografías del mismo sujeto, deberían tener gran cantidad de puntos en común, sin embargo, son dos obras completamente diferentes. Todas las divergencias entre ambas prueban la teoría orteguiana del punto de vista: «Cada vida es un punto de vista sobre el universo. En rigor, lo que ella ve no lo puede ver otra» (Ortega y Gasset 1966: 200). Pero más allá del punto de vista, está la esencia de los dos libros, pues, en definitiva, la diferencia básica radica en el hecho de que *Una mujer en fuga* es una biografía, mientras que *Música blanca* es una novela auto-biográfica.

³⁴ Objeto en tanto en cuanto el sujeto biografiado se transforma en objeto observado en la biografía.

CONCLUSIONES

Dos biografías nunca son iguales, aunque, si están realizadas manteniendo la fidelidad a las fuentes, y las fuentes son suficientes, deben compartir la mayor parte de los “yoes” que constituyen el sujeto biografiado. Entre *Una mujer en fuga* y *Música blanca* existen ciertas convergencias, como por ejemplo el miedo que generaba la escritura en Carmen Laforet, su ansia de libertad y la necesidad del mar, los largos paseos como forma de hacer aflorar el pensamiento... Pero, aun compartiendo el referente real sobre el que están contruidos, pertenecen a dos géneros muy distintos.

Caballé y Rolón realizan un trabajo filológico a partir de esa gran cantidad de documentos que manejan. Sobre la base de esos textos, incluidas las novelas de la escritora, van reconstruyendo paso a paso la vida de Laforet desde el principio al fin de su escritura. Y su narración concluye cuando llega el silencio. Los últimos años de vida de la escritora, en una residencia y sufriendo los efectos del alzhéimer, son contados en apenas cuatro páginas. Lo que interesa en *Una mujer en fuga* son los “yoes” de la Carmen Laforet escritora, sus motivaciones, sus actuaciones en tanto en cuanto novelista, y el contenido del libro está encaminado a explicar cómo «no queriendo ser escritora, lo fue de una forma indiscutible» (Caballé y Rolón 2010: 20). El libro pretende ser fiel a la realidad.

El interés de Cristina Cerezales recae sobre todo en la parte no documentada, el silencio. Aunque utilice en ocasiones la transcripción de varios documentos de la novelista, su narración mana de los recuerdos que ella imagina en la mente de su madre. Se sitúa en la época en que el alzhéimer de la escritora está ya avanzado, y supone, intuye lo que piensa Laforet, pero ese pensamiento no es verificable, por lo que el texto se mueve en un terreno más cercano a la ficción que a la realidad. Como ya hiciera la propia Laforet en sus novelas, en *Música blanca* se vuelve a transformar en personaje –pero esta vez conservando su nombre real–. Y este libro no sólo lo protagoniza la escritora, sino también su hija. Ambas se convierten en personajes de esta novela que narra la relación y la complicidad de una madre y su hija. Parece que Cerezales, siguiendo el ejemplo de Carmen Laforet, ha escrito una novela donde vuelca parte de su propia experiencia vital, porque es novela biográfica, pero también

autobiográfica. Aquí ya no prima la fidelidad a la realidad, sino la fidelidad al recuerdo, lo que acerca el libro a la ficción, pues «la memoria no es una estructura mental inerte y repetitiva que devuelva, inmaculadas, las impresiones recibidas. Hay mucho de inventivo, de creación en su construcción» (Caballé 1995: 114).

A pesar de todo, ambos textos ayudan a la recuperación de la persona real que fue la escritora. Carmen Laforet es la suma de todas sus actuaciones, de todos los “yoes” que se pueden rastrear en sus novelas, en sus cartas, en sus notas autobiográficas, artículos...; pero también en los testimonios y la concepción que tenían de ella familiares y amigos, porque estamos formados por todas esas distintas piezas que constituyen nuestra identidad, nuestra esencia, como ya señalara Jorge Luis Borges en su poema «Yesterdays»:

Yesterdays

De estirpe de pastores protestantes
y de soldados sudamericanos
que opusieron al godo y a las lanzas
del desierto su polvo incalculable,
soy y no soy. Mi verdadera estirpe
es la voz, que aún escucho, de mi padre,
conmemorando música de Swinburne,
y los grandes volúmenes que he ojeado,
hojeado y no leído, y que me bastan.
Soy lo que me contaron los filósofos.
El azar o el destino, esos dos nombres
de una secreta cosa que ignoramos,
me prodigaron patrias: Buenos Aires,
Nara, donde pasé una sola noche,
Ginebra, las dos Córdoba, Islandia...
Soy el cóncavo sueño solitario
en que me pierdo o trato de perderme,
la servidumbre de los dos crepúsculos,
las antiguas mañanas, la primera
vez que vi el mar o una ignorante luna,
sin su Virgilio y sin su Galileo.
Soy cada instante de mi largo tiempo,
cada noche de insomnio escrupuloso,
cada separación y cada víspera.
Soy la errónea memoria de un grabado
que hay en la habitación y que mis ojos,
hoy apagados, vieron claramente:
El Jinete, la Muerte y el Demonio.

Soy aquel otro que miró el desierto
y que en su eternidad sigue mirándolo.
Soy un espejo, un eco. El epitafio.

Jorge Luis Borges, *La cifra* (1981)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acton, Edward. 2005. «La biografía y el estudio de la identidad». *El otro, el mismo. Biografía y autobiografía en Europa (siglos XVIII-XX)*. Eds. J.C. Davis e Isabel Burdiel. Valencia: PUV (Publicacions de la Universitat de València). 177-198.
- Bell, Susan G. y Marilyn Yalom. 1999. *Revealing lives: Autobiography, Biography, and Gender*. Nueva York: State University of New York Press.
- Caballé, Anna. 1995. *Narcisos de tinta*. Málaga: Megazul.
- . 2005. «Biografía y autobiografía: convergencias y divergencias entre ambos géneros». *El otro, el mismo. Biografía y autobiografía en Europa (siglos XVIII-XX)*. Eds. J.C. Davis e Isabel Burdiel. Valencia: PUV (Publicacions de la Universitat de València). 49-61.
- Caballé, Anna e Israel Rolón. 2010. *Carmen Laforet. Una mujer en fuga*. Barcelona: RBA.
- Castilla del Pino, Carlos. 2005. *Teoría de los sentimientos*. Barcelona: Tusquets.
- Cerezales Laforet, Cristina. 2009. *Música blanca*. Barcelona: Destino.
- Ciplijauskaitė, Biruté. 1988. *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos.
- Davis, J.C. 2005. «Decadencia final de una necesidad cultural: la biografía y su credibilidad intelectual». *El otro, el mismo. Biografía y autobiografía en Europa (siglos XVIII-XX)*. Eds. J.C. Davis e Isabel Burdiel. Valencia: PUV (Publicacions de la Universitat de València). 31-47.
- Davis, J.C. e Isabel Burdiel. 2005. «Introducción». *El otro, el mismo. Biografía y autobiografía en Europa (siglos XVIII-XX)*. Eds. J.C. Davis e Isabel Burdiel. Valencia: PUV (Publicacions de la Universitat de València). 11-29.
- Díaz-Diocaretz, Myriam e Iris M. Zavala, coords. 1999. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). I. Teoría feminista: discursos y diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- Eco, Umberto. 1996. «Autor y lector modelo». *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX*. Coord. Enric Sullá. Barcelona: Crítica. 238-241.
- Epstein, William H. 1991. «Introduction: Contesting the subject». *Contesting the subject. Essays in the Postmodern Theory and Practice of Biography and*

- Biographical Criticism*. Ed. William H. Epstein. Indiana: Purdue University Press. 1-7.
- Fish, Stanley. 1991. «Biography and Intention». *Contesting the subject. Essays in the Postmodern Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism*. Ed. William H. Epstein. Indiana: Purdue University Press. 9-16.
- Gaddis, John L. 2004. «Moléculas con mente propia». *El paisaje de la historia. Cómo los historiadores representan el pasado*. Barcelona: Anagrama. 147-168.
- Guillén, Claudio. 2005. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets.
- Hernández Sandoica, Elena. 2007. «La escritura biográfica». *Cercles. Revista d'Història Cultural* 10: 10-25.
- Laforet, Carmen. 2001. *Nada*. Ed. Domingo Ródenas. Barcelona: Crítica.
- . 2005. *Al volver la esquina*. Ed. Cristina Cerezales, Agustín Cerezales e Israel Rolón. Barcelona: Destino.
- . 2013. *La mujer nueva*. Ed. Israel Rolón. Barcelona: Destino.
- McKeon, Michael. 1991. «Writer as a Hero: Novelistic Prefigurations and the Emergency of Literary Biography». *Contesting the subject. Essays in the Postmodern Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism*. Ed. William H. Epstein. Indiana: Purdue University Press. 17-42.
- Navas Ocaña, María Isabel. 2004. «"Buscando el modo": teoría y crítica literaria feminista en España». *Los estudios de las mujeres hacia el espacio común europeo*. Sevilla: Arcibel editores. 356-386.
- Ortega y Gasset, José. 1966. «La doctrina del punto de vista». *Obras completas* vol. III. Madrid: Revista de Occidente. 197-203.
- Pozuelo Yvancos, José María. 2006. *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.
- . 1995. «Teoría de la narración». *Curso de teoría de la literatura*. Coord. Darío Villanueva. Madrid: Taurus. 219-240.
- Riera, Carme. 1982. «Literatura femenina: ¿un lenguaje prestado?». *Quimera* 18 (abril): 9-12.

- Romera Castillo, José. 2006. «Biografías literarias en la España actual». *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*. Madrid: Visor Libros. 143-154.
- Serna, Justo y Anna Caballé. 2005. «Autorretrato con retoques: conversación con Anna Caballé». *Ojosdepapel.com*. Barcelona. 01 julio 2013.
<http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article=2226&r=>
- Vargas Llosa, Mario. 1991. «El arte de mentir». *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX*. Coord. Enric Sullá. Barcelona: Crítica. 269-275.
- Villanueva, Darío. 1995. «Literatura comparada y teoría de la literatura». *Curso de teoría de la literatura*. Coord. Darío Villanueva. Madrid: Taurus. 99-127.
- Woolf, Virginia. 2012. *Una habitación propia*. Madrid: Alianza.